

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Rafael Argullol, por Oriol Alonso Cano

UT PICTURA POESIS

Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares

TEXTO INVITADO

Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele
Carla Carmona

PANORAMA

ESTÉTICA Y POLÍTICA

Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte Enrique Herreras

La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía Juan de Dios Bares

Wagner políticamente pensado Miguel Salmerón Infante

Interrupción y subversión en el arte. *Teorema* de Pasolini como modelo José A. Zamora

Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics Luis Álvarez Falcón

Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo Juan-Ramón Barbancho Rodríguez

Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica) Alberto Santamaría

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Isabel Palomo

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Departament de Filosofia



DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA



DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	
Rafael Argullol , por Oriol Alonso Cano	9-16
UT PICTURA POESIS	
Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu	19-26
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares	27-34
TEXTO INVITADO	
Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele Carla Carmona	37-50
PANORAMA	
ESTÉTICA Y POLÍTICA	
Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte Enrique Herreras	53-70
La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía Juan de Dios Bares	71-85
Wagner políticamente pensado Miguel Salmerón Infante	86-100
Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo José A. Zamora	101-113
Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics Luis Álvarez Falcón	114-122
Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo Juan-Ramón Barbancho Rodríguez	123-129
Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica) Alberto Santamaría	130-150

RESEÑAS

Alegato en favor de la cultura Carla Ros	153-155
Argullol o el pensamiento sensible Fernando Infante del Rosal	156-161
De cine. Aventuras y extravíos César Gómez Algarra	162-165
El andar como práctica estética Marta Darocha Mora	166-169
El silencio de Duchamp Antonio Molina Flores	170-173
Huellas urbanas José Antonio Ruiz Suaña	174-176
Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno Francesc J. Hernández	177-181
Lukács o los senderos de la novela moderna Enrique Martín Corrales	182-185
Melancolía Fiona Songel	186-188
Otro tiempo para el arte Román de la Calle	189-191
Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes José Evaristo Valls Boix	192-195
Traduce como puedas Xeverio Ballester	196-199
Wittgenstein. Arte y filosofía Juan Evaristo Valls Boix	200-202
Ilustraciones de portadillas de Pau Romeu .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanović .	



2014 pm



Pam

Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte

Classic greek theatre: a metaphor for the political dimension of art

Enrique Herreras*

Resumen

El presente artículo quiere demostrar que en los orígenes del teatro occidental, es decir, en la tragedia y en la comedia griegas, el debate político constituye un componente fundamental. Pudiera parecer que dicho componente casa más con la comedia aristofanesca, ya que dicha comedia es un ataque, una burla, de personajes y de realidades identificables, e, incluso, de la propia democracia. Pero si bien la tragedia, a raíz de su reinterpretación de mitos antiguos, es una de las más poderosas construcciones humanas para intentar presentar y desvelar el enigma de fondo de la vida humana, igualmente habría que advertir que en dicha vida también entra la vida en la ciudad democrática, repleta de enigmas y de conflictos. La particularidad es que la tragedia, como dice Vidal-Naquet, refleja la ciudad a modo de un “espejo roto”.

Palabras clave: Tragedia, comedia, teatro político, mitos, espejo roto.

Abstract

The present article would like to demonstrate that political debate was fundamental in the origin of western theatre —Greek tragedy and comedy. It might seem that this component is closer to aristophanic comedy, because this form of comedy is an attack, a mockery, of identifiable characters and situations, and even of democracy itself. But while the tragedy, from its reinterpretation of ancient myths, is one of the most powerful human constructions to try to present and reveal the enigma of human life. In the same way, it should be noted that in this life is included the life in the democratic city, full of riddles and conflicts. The peculiarity is that the tragedy, says Vidal-Naquet, reflects the city by way of a “broken mirror”.

Keywords: Tragedy, comedy, political theatre, myths, broken mirror.

1. Notas previas

La dimensión política del arte ha sido un tema corriente en la historia del pensamiento y de los propios artistas. El siglo xx fue un periodo lleno de mutaciones en este campo. Sin embargo, la llegada del xxi (comenzado históricamente antes de tiempo, en la caída del Muro de Berlín) ha rebajado considerablemente esta consideración dando paso a un sentido plural que tiene en común la huida de todo dogmatismo. En esa huida han caído muchos planteamientos políticos importantes en otras épocas. Muchas veces esto se ha producido de manera injusta, otras con razón, porque no son pocas las ocasiones en que las obras de arte eran sometidas a dictámenes más o menos estratégicos de determinadas necesidades ideológicas. Pero esta última no es la mejor tradición del arte político, ya que la más importante, según opinamos, es la que

* Universidad de Valencia, España. enrique.herreras@uv.es

Artículo recibido: 10 de octubre de 2014; aceptado: 20 de noviembre de 2014

ha considerado a la obra de arte no como una expresión de unas consignas, sino como un material crítico dispuesto a plantear preguntas fundamentales a la sociedad de su alrededor. Tradición que nos parece cada vez más necesario recuperar.

Para dicho objetivo, nos introduciremos, desde un criterio más metafórico que histórico, en el teatro griego ático, una de las manifestaciones artísticas clásicas de mayor envergadura y que nos sigue abriendo debates sobre la función del arte, y, concretamente, sobre su dimensión política. Un aprendizaje que nos llega de aquella Atenas que, configurada como una *polis* democrática, y gozando de un protagonismo indiscutible en la victoria sobre los persas, ya vivió una serie de conflictos internos y también externos, de los cuales, el teatro no se mantuvo al margen.

Un teatro que tiene una clara manifestación política en las comedias aristofanescas, repletas de alegorías y seudónimos que los espectadores desentrañan sin dificultad. Al fin y al cabo, las comedias eran historias referidas a la vida ateniense, a las circunstancias impuestas por la Guerra del Peloponeso. El hecho de que el propio Aristófanes tuviera de representar en *Los caballeros*, al personaje de Paflagonio, trasunto grotesco pero reconocible de Cleon —un demagogo que sabía cómo agitar y dirigir el ánimo de la Asamblea—, por temor de los actores a sufrir las presumibles iras del gobernante, revela dos rasgos que han sido inherentes a una corriente siempre viva el teatro: al voluntad de debatir o criticar la realidad política y la resistencia de sus gestores a que este propósito se cumpla.

Sin embargo, cada vez hay más estudios¹ que indagan sobre la dimensión política de la tragedia, incluyendo sus orígenes. A decir verdad, hay una distinta visión del problema según se trate de la comedia o la tragedia. Pues mientras en la comedia se da una toma de partido, una intención satírica evidente, la tragedia está presidida por una distancia que otorga a todos los personajes en conflicto una determinada justificación. La comedia es un ataque, una burla, de personajes y de realidades identificables. Mientras la tragedia, a partir de mitos antiguos, rescatados de la épica para que vivan sus confrontaciones ante los espectadores —y esa sería, quizá la primera y más específica condición del teatro: vivir en presente, con la fugacidad que ello entraña, historias situadas en el pasado—, está constituida, básicamente, por preguntas dirigidas a los dioses; rebeliones, más o menos explícitas según los casos, contra un destino que escapa a la voluntad de los humanos.

Tendríamos, por tanto, en una primera mirada, dos maneras de encarar los conflictos sociales sobre los escenarios. Uno, propio de la comedia, que con frecuencia responde a lo que luego se ha denominado “teatro de circunstancias”, aunque, en muchos casos, como el del Aristófanes, sobreviva a su tiempo, y hasta alcance la condición de clásico; y otro, desarrollado por la tragedia, donde el conflicto se inscribe en el mito, y como tal, es indisoluble de otras preguntas y emociones que no pertenecen al juicio estrictamente político. Porque es patente que en los personajes de la tragedia existe una carga inherente a su condición humana. No se limitan a actuar con la linealidad de la que en tantas ocasiones se ha abusado en el teatro político occidental a lo largo de los siglos. Un teatro muchas veces llamado “político” condicionado a unos arquetipos

1 Algunos ejemplos son los helenistas Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, E. R. Dodds, Di Benedetto o Martha Nussbaum, además de los españoles Francisco Rodríguez Adrados, Carlos García Gual y José Monleón, quienes han ofrecido en los últimos años una interpretación más abierta y sugerente de muchos fenómenos del mundo del pensamiento antiguo gracias a la apertura del horizonte crítico.

limitados a cumplir el papel que demanda la “demostración ideológica”. Sin embargo, los personajes trágicos están sujetos a sus propias contradicciones existenciales, con las cuales y desde las cuales viven su relación con la sociedad, es decir, su condición política, a veces explicitada verbalmente, y otras, a través de sus conductas y dilemas aparentemente privados.

La tragedia, por tanto, entiende la política desde la unión de lo social y lo individual, alejándose de planteamientos ideológicos concretos.

El teatro griego clásico tuvo muy claro que había problemas inscritos básicamente en la existencia personal y otros que nacían de la realidad social. Pero no los separó, porque una de las virtudes de este teatro, como espacio de representación de la vida humana, es precisamente la posibilidad de integrar un mismo discurso escindido en muchas ocasiones por intereses de un determinado pensamiento político, y más cuando una manifestación teatral se presenta como apolítica. Visto así, podríamos hablar de una noción de teatro político amplia, donde una concepción del mundo repercute en el modo de entender las relaciones sociales.

2. Tragedia y política

La tragedia griega es una de las más poderosas construcciones humanas para intentar presentar y desvelar el enigma de fondo de la vida humana, ese sentimiento trágico de la vida, que decía Unamuno. Como escribe C. Meier (1991), los atenienses necesitaban existencialmente las tragedias. Y si seguimos las líneas de los estudios tradicionales sobre la misma, vislumbraremos enseguida una interpretación principal, la del hombre enfrentado con su libertad y su voluntad con su destino. Por otro lado, los estudios psicoanalíticos han contribuido a perfilar también una visión antropológica de la tragedia. Y, en efecto, este género teatral sigue siendo el reflejo de la vida humana en sus crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas.

No obstante, por lo dicho, habría igualmente que advertir que en dicha existencia también entra la vida en la ciudad democrática, repleta de enigmas y de conflictos. Es posible, incluso, que la tragedia tuviera también la política introducida en su genética. O por decirlo en las palabras de Jean-Pierre Vernant,

la tragedia es un documento excepcional: el vínculo entre la vida política, la organización cívica y la organización de la tragedia es estrecho. La tragedia es el mejor ejemplo que se puede tomar para estudiar el impacto del hecho literario sobre la vida cívica y de la imbricación de la creación literario y la institución política (2002a:51).

2.1. *El origen político de la tragedia*

La tragedia se va desplegando conforme se implantan las instituciones democráticas, llegando a ser una de las más significativas expresiones del pensamiento de la época clásica. Los héroes ancestrales representarán, de esa manera, la necesaria autocritica a los regímenes tiránicos como antiguas soberanías.

El periodo de esplendor de la democracia coincide con el de los momentos estelares y creativos del teatro griego. La tragedia nació con la tiranía previa a la democracia y creció con esta hasta llegar a una improbable encrucijada. La caída de la democracia significará también el declive de dicho género, unido al de la “comedia política”, que cobra fuerza en dichos momentos decadentes de la democracia griega.

El origen histórico de la tragedia griega sigue siendo fuente de debates. Aun con

algunos puntos comunes, existen divergencias sobre su enlace con las fiestas religiosas y las fiestas agrarias, o los ritos para honrar a los héroes.

La mayoría de los manuales de historia, siguiendo a Aristóteles, conciben el nacimiento de la tragedia en el ditirambo. Porque, como señala el Estagirita en la *Poética*, la tragedia procedía “de quienes conducían los ditirambos” (1449a). Es decir, de los poetas que antiguamente componían obras consagradas a Dionisos y dirigían el coro que las cantaba y danzaba. Dionisos es, desde esta perspectiva, el eje de todo acercamiento al género; un dios en el que los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la naturaleza.

Los coros primitivos, desde el planteamiento aristotélico, debieran estar compuestos por sátiros, asociados muchas veces con machos cabríos. La propia palabra “tragedia”, según algunos diccionarios, proviene del griego *tragos*, o canción del macho cabrío, sacrificado por los griegos en nombre de los dioses.

Se dice, haciendo caso a los seguidores de estas teorías relativas al papel preponderante de Dionisos, que las tragedias tuvieron su origen en los primitivos cantos que celebraban la muerte y resurrección anual del mismo, cuyo nombre en griego significa el dios “nacido dos veces”; no en vano, la leyenda mitológica de este dios habla de una doble génesis. Nos referimos al “canto de los machos cabríos”, un coro de sátiros danzarines dirigidos por un entonador o Corifeo que ejecutaba el canto dionisiaco o “ditirambo”. Coro y Corifeo se enfrentaban en un “agón” de palabras, música y baile. Posteriormente, a este coro se fueron añadiendo uno, dos o más actores-recitadores.

Vemos, por tanto, que Aristóteles no ofrece un tono político a estos orígenes, y tampoco en su descripción de la tragedia, pero sí que puede haber una segunda lectura, cuando subraya que el poeta tiene una mayor perspicacia que el hombre corriente para descubrir las verdaderas esencias de las cosas, sus universales, y esas relaciones que existen entre unas y otras que solo él percibe y que a los hombres normales se les escapa.

Pero, aún así, lo que nos interesa es ver que no todas las interpretaciones siguen la tónica de Aristóteles, ni siquiera la Nietzsche, cuya teoría no puede dejarse de mencionar por su gran repercusión que sigue teniendo.

En *El drama musical griego*, un artículo previo a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche expone las características de ese coro ditirámico, además de hablarnos del efecto omnipotente de la primavera que incrementa las fuerzas vitales de la desmesura. Lo importante, para Nietzsche, es que, como él mismo afirma, dicho ambiente no se producía ni como travesura arbitraria ni era un capricho que las muchedumbres excitadas de un modo salvaje, con sus rostros pintados, o sus cabezas coronadas de flores, anduvieran errantes por los campos y bosques. Pues este comienzo, esta cuna del drama, no consistía, como puntualiza Nietzsche, contraponiendo el ambiente de su época, en que alguien se disfrazara y quisiera producir un engaño en otros, sino en que “el hombre se creara a sí mismo transformado y hechizado [...] en un estado de hallarse-fuera-de-sí” (2005: 212).

De ese estado provendría, según Nietzsche, el profundo estupor que después ocasionaría el drama, “la vacilación del suelo, la creencia en la individualidad y la fijeza del individuo” (2005: 213).

Para el filósofo alemán, en la época del florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisiaca perduraba todavía en el alma de los oyentes. Porque, como

después señalará claramente, cuando la tragedia pierde la fuente *dionisiaca*, muere; en concreto, con Eurípides, cuya obra que cae en las garras del pensamiento socrático y, por ello mismo, hace que la tragedia viva su decadencia.

Otro asunto importante que apunta Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia aparece cuando la relaciona con el canto coral. Muchas interpretaciones han surgido sobre este elemento básico de la tragedia, aunque Nietzsche se adhiere a la descrita por Schlegel cuando señala que el coro es el “espectador ideal”, en tanto que el coro concibe los acontecimientos y el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador (2205: 217).

Pero volvamos a esos principios desde la descripción del propio Nietzsche:

Al principio un coro ditirámico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dionisos. Más tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese momento y que incitan a un séquito a participar ellas de manera vivísima. Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales, Dionisos es en cierto modo la imagen, la estatua viviente del dios (2005: 219).

Nietzsche, en su explicación, está buscando ese efecto incomprensible ya para nuestro mundo, ese efecto que descansaba en un elemento que se ha perdido; esto es, la música. A la postre, la tarea de la tragedia era “trocar la pasión del dios y del héroe en la fortísima compasión de los oyentes” (2005: 220). Esa labor también la tendría después la palabra, pero el problema, para Nietzsche, es que esta actúa primero sobre el mundo conceptual, y solo a partir de él lo hace sobre el sentimiento. Por ello, esta palabra no alcanza muchas veces su meta, dada la longitud del camino.

En cambio, la música toca directamente al corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende. El papel de la música, en estas representaciones dionisiacas, era, pues, alumbrar la imagen simbólica que se representaba en la escena, y de ese modo ayudar al espectador activo a lograr ese estado de *embriaguez* que necesitaba toda representación. Por ello la música se toma como culmen del arte, ya que no necesita de ninguna imagen para manifestarse, o, más exactamente, es la única cepa artística que no parte de la imagen.

Por este camino irían quienes perciben el origen del teatro occidental en los ritos de magia mimética que los pueblos “primitivos” aún practican. En el paroxismo del trance, el danzarín se ha convertido en el amuleto que capta el espíritu escondido en los seres y las cosas. Estos danzarines representan, temporalmente, a las potencias espantosas.

Ocurre que, según esta teoría, durante la primera fase de la evolución, la representación surgía a partir de peticiones a las divinidades. Por ejemplo: la danza del bisonte o la de la lluvia. Posteriormente, este ritual mimético dejará de ceñirse al cerco de un hecho posible, y rememorará al pasado para absorber sus energías. El grupo social entero es cómplice de esta epilepsia, de estas convulsiones sagradas. En el momento de la fiesta, la danza, la ceremonia, la mímica, no son más que una entrada en materia. El vértigo sustituye al simulacro. Es entonces, como señala Rómulo Pianacci (2007), cuando la imitación se hace *re-presentación* en el sentido más cabal de la palabra.

El paso del rito al teatro se produce desde un proceso gradual que consiste, en parte,

en una selección dentro de los elementos del rito. Pero lo importante es subrayar que este rito es fundamentalmente simbólico y solo secundariamente se lo interpreta con la ayuda de un mito antropomórfico. En un primer momento el rito no está verbalizado, pero, después, un proceso evolutivo lo acercaría al teatro.

Con el tiempo, las unidades rituales elementales fueron disolviéndose, haciéndose flexibles y capaces de ser utilizadas de diversas maneras, mudándose unas con otras, para que, finalmente, el teatro griego exprese la vida humana, no directamente, sino a través ya del mito, reinterpretándolo. De cualquier modo, este no puede formularse sino mediante el contenido ritual; un rito que, como afirma Pianacci, inicialmente respondía a un significado mucho más amplio que lo meramente humano, en una concepción que unía en un todo superior y asimilaba lo humano, lo natural y lo divino. La mistificación del rito es, en definitiva, el primer impulso para la aparición del teatro, sobre todo cuando va acompañada de un carácter mimético y verbalizado, con un mínimo simbolismo y una máxima coherencia en el contenido total.

También Sigmund Freud llega a unas conclusiones parecidas, aunque con sus peculiares pasos. Para el creador del psicoanálisis, la tragedia griega tenía grandes similitudes con el rito totémico. En *Tótem y tabú* (1913) nos presenta la tragedia como una formación sustitutiva por medio de la cual el asesinato del padre primordial se manifiesta. La tragedia no es la repetición del rito sacrificial de las culturas totémicas, en ella hay ya una marcada evolución con respecto a este rito, pero ambas, conservando una estructura lógica común, permiten a la comunidad que las vive o las representa, afianzar el lazo social que las ha fundado.

Y ahora, dando un salto, es pensable, desde esta perspectiva, que la tragedia sustituyera el ritual del misterio por la palabra impresa y escenificada. Algo dicho con las debidas precauciones, ya que este género artístico siguió manteniendo su misterio, y un enigma. Precisamente, son las indagaciones sobre la existencia humana las que más han tenido lugar en los acercamientos al arte que se consolidó en la Atenas democrática.

Por otro lado, habría que tener en cuenta a Karl Jaspers (1996), quien cambia un tanto de tercio, y comienza a vislumbrar ya aspectos políticos, sobre todo cuando afirma que la tragedia, como teatro, es un espejo abisal –y siendo espejo es el espacio mismo de la reflexión, pero al precio de constituirse enteramente como imagen virtual–, ante el que un grupo humano contemplará en común el reflejo amortiguado de lo que no puede verse cara a cara, y se transformará mediante esa comunión sentimental, se hará comunidad. Se hará ciudad mediante un vínculo.

Otra aportación importante en este camino es la que realiza Jacqueline de Romilly, quien ve que tanto la versión aristotélica como la nietzscheana plantean algunas dificultades:

La primera es técnica: se debe al hecho concreto de que los sátiros nunca fueron asimilados a machos cabríos. Por lo tanto es necesario encontrar una explicación. Y si se recurre a la lascivia común de unos y de otros, no se resuelve la primera dificultad sino para agravar la segunda. Esta segunda dificultad es, en efecto, que la génesis así reconstruida sería la del drama satírico más que la de la tragedia y que no permite en absoluto imaginar cómo estos cantos de sátiros más o menos lascivos pudieran dar origen a la tragedia, la cual no era en modo alguno lasciva ni incluía el menor rastro de sátiros (1982: 16).

Por su parte, Kenneth Macgowan y William Meltitz (1961) afirman con mayor claridad los orígenes sociales y políticos, ya que más que en Dionisos, estos autores muestran interés por los héroes que no alcanzaron el estado de dioses. El origen estaría, pues, en historias de guerreros y reyes que podían haber sido contadas primero en las danzas belicosas que servían de estímulo del valor marcial. En lo que concierne a Grecia, esta hipótesis sostiene que “las historias de los héroes eran narradas en ceremonias que se efectuaban ante sus tumbas, y que estas historias evolucionaron desde el canto y la danza hasta la reproducción dramática de los acontecimientos” (1961: 13).

Desde una perspectiva parecida, Rodríguez Adrados critica la deficiencia de la teoría aristotélica, afirmando que uno de los antecedentes más claros de la tragedia puede ser la lírica coral, representaciones que tenían lugar en contextos de fiestas ciudadanas, y su carácter social se manifestaba en el hecho de que cualquier persona de la comunidad estaba lo suficientemente introducida para formar parte de las mismas (1972: 21-56).

A la vez, el origen estaría, uniéndose a la interpretación ya señalada, en la épica de mitos heroicos, los cuales, desde el prisma trágico, se transforman en un momento determinado en mitos democráticos².

Y esto es lo significativo, como justifica Vidal-Naquet con la siguiente y rotunda afirmación: “el único origen de la tragedia es la propia tragedia” (2002b: 164). Ello quiere decir que, independientemente de los aspectos originarios, la representación trágica logra ser uno de los puntales más representativos de la ciudad democrática. De ese modo, mediante el discurso trágico se apercibiría la evolución que la sociedad griega —en especial, el derecho— está experimentando en dicho momento. En todo caso, se suele sintetizar a la tragedia como un cuestionamiento de la justicia, bien sea esta divina o humana, que se enraíza en las instituciones democráticas. “Escuchándose en el teatro Atenas se veía a sí misma” (Iriarte 1996: 7).

Sin embargo, la interpretación política no obvia la comprensión profunda de la existencia; ya que, como subraya Ana Iriarte,

la tragedia habla al mismo tiempo de lo individual y colectivo, a partir del momento en que el conocimiento de sí mismos que los héroes míticos alcanzan en el escenario trágico pasa por su encuentro con los límites de la condición humana y de las leyes por las que esta se regula en el contexto cívico (1996: 7).

El héroe trágico está inmerso en un destino del cual no puede escapar. Edipo debe expiar su culpa, la del asesinato de su padre. La obra de Sófocles girará en torno a este hecho. Pero mientras observamos al héroe recorrer el largo y doloroso camino que ya está escrito, aparece un segundo personaje, el Coro. En escena vemos esta diferencia: el héroe se presenta ante nosotros con la máscara, elemento simbólico que lo diferencia del coro, pero que, al mismo tiempo, lo simboliza como un hombre de otro tiempo; venido de un pasado religioso cubre su verdadero rostro, en tanto que el coro, sin máscara, nos muestra los rostros de ciudadanos anónimos, rostros de hombres que solo tienen valor a través de ese elemento significativo que representan: la comunidad.

Sin salirnos de este horizonte, habrá que hacer de nuevo caso a Rodríguez Adrados,

2 Para un mayor desarrollo de este tema véase: Herreras, E. (2010) *La tragedia griega y los mitos democráticos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

cuando señala que en la tragedia se funde el ideal de la aristocracia –el héroe– y la crítica popular de su insuficiencia, hecho desde el punto de vista religioso, y con ayuda de la claridad de conceptos que aporta el nuevo movimiento racional (1998: 130).

Algo parecido expresa Vernant con lo siguiente: “la tragedia nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano, y es el coro, como representante del pueblo griego, quien se hace consciente de la importancia de la ley” (2002: 16).

Una ley que está inmersa, como se ha señalado, en una ciudad, en una estructura política que permitirá el desarrollo de la tragedia. En todo caso, el resultado final de estas disquisiciones consistirían en que la tragedia no es solo una forma de arte: es una institución social de la ciudad, situada al lado de sus órganos políticos y judiciales. Una institución con un modo político de entender la sociedad.

Por ese motivo, en el origen de la tragedia está cobrando fuerza el cariz más político, y ya se perfilan, con mayor aplomo –como hemos intentado mostrar–, las formas literarias que la precedieron, a saber la épica y la lírica coral, que las manifestaciones dionisiacas. Los poemas homéricos, por ejemplo, son un punto de referencia determinante, así también como otras muchas epopeyas dedicadas a las proezas de los héroes o a linajes malditos, como es el caso del de Edipo, que, aun desaparecidas, parece ya claro que los trágicos reformularon de manera absolutamente renovadora.

Pues bien, estas teorías ven a la tragedia como un elemento importante para que el pueblo griego lograra conservar y promulgar un nuevo orden significativo, el que permitió construir una sociedad en aras de un bien común, estructurando un nuevo universo político: la *polis*.

Por eso es necesario subrayar de nuevo que la tragedia, en su vertiente madura, surge al mismo tiempo que un régimen que se posiciona en contra de la aristocracia, otorgando una actitud crítica a los antiguos héroes surgidos del ideario aristocrático. La tragedia griega, en este contexto, era considerada en Grecia como un elemento importante para la educación democrática, es decir, para la educación política³. O como subraya García Gual (2003), el carácter cívico de las representaciones teatrales era manifiesto.

Y ello ocurre, no porque en tales tragedias se plantearan debates ideológicos que afirmaran las virtudes de la democracia frente a sus enemigos, sino porque se hacían preguntas que son propias de una sociedad democrática; o si se quiere, de una cultura democrática. El espectador, el ciudadano es el que tiene que hacer la democracia en lugar de sujetarse al sermón democrático. Y nada más ajeno a un sermón que la expresión del castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

La tragedia, en fin, nos interesa porque va más allá de la lectura de la historia de unos seres desdichados, y nos abre a la alegoría. Para Rodríguez Adrados, la tragedia es el retrato de la vida humana en sus crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas. Así es: los griegos no viven el dilema de si la acción del hombre es el resultado de una libre voluntad o el de una intervención divina: ambas cosas son ciertas para ellos, como para civilizaciones posteriores que creen a la vez en la responsabilidad y

3 Es importante señalar que en la Atenas Clásica la política y la religión estaban a menudo imbricadas.

libertad y en la omnipresencia de Dios. Lo cual no debe interpretarse como se hace generalmente, según Rodríguez Adrados, al considerar al teatro griego como la pura representación del triunfo del destino sobre la voluntad del hombre. En ese sentido, puntualiza este autor: “hay manifestaciones diversas del poder de la divinidad, no una afirmación general de que la acción del hombre no puede ir más allá de ciertos límites, descritos ya como de condición moral, ya como simple voluntad divina” (1998: 129).

2.2. *El cariz democrático de la tragedia*

La tragedia busca las respuestas más justas ante los conflictos que se presentan, de ahí su consideración como parte del motor de la evolución democrática (Monleón 1989: 149). Y al teatro le corresponde, como lo hizo el griego, poner en cuestión las situaciones conflictivas imaginativamente. Para hacer “mejores” a los hombres.

El teatro trágico, en este sentido, sería ofrecido como un espacio de comunicación, a través del cual una sociedad podía verse a sí misma y, desde él, pensar su vida personal y colectiva. Esta idea subyace desde la consideración del teatro griego como escuela de formación humana y social. “La gran escuela política fue entonces el teatro. En las tragedias, sobre el cañamazo del mito, se dibujaba una imagen del mundo y se planteaban grandes conflictos de la existencia, de la justicia y el poder, de la política y de la religión.” (García Gual 2003: 13)

En su análisis de algunas tragedias, Meier (1991) destaca la hondura política con que los dramaturgos áticos han presentado hondos conflictos a la reflexión de los ciudadanos. Porque las tragedias áticas tienen repercusiones no solo en la esfera individual, sino también en la política. La tragedia provoca a la razón, obligándola a participar, a reflexionar sobre los distintos factores contrapuestos. Induce una respuesta en el espectador (ciudadano) que va más allá de la esquemática reducción de la conocida teoría de la *catarsis*⁴, auspiciada por Aristóteles en su *Poética*.

En este contexto, y en el momento de la reflexión en que nos encontramos, cobra sentido diferenciar los objetos principales entre el teatro griego y su posterior, el romano, para poder comprender mejor al primero, para poder adentrarnos ya en los pasos previos de unas características genéricas.

2.3. *Teatro griego versus teatro romano*

El teatro griego, como institución, dio lugar a una estética, pero también, como hemos observado, tenía una finalidad política en la medida que suponía una interpelación a los dioses y una serie de preguntas sobre la condición y el destino de los seres humanos. El romano, por contra, percibirá más el tono formal en busca de un concepto de espectacularidad.

Veamos las diferencias de esta dualidad a partir de una síntesis del estudio realizado por José Monleón (2003: 197-199):

1) Si por un lado, la poética del teatro griego no olvida nunca el valor del drama, de los conflictos, situaciones y personajes, el romano se abraza a la mera diversión, alcanzada a través de una masificación del espectáculo y su impacto sensorial.

2) Si el teatro griego apuesta por la recepción emocional y a la vez racional, el

4 Aristóteles, en su *Poética*, como ya se ha dicho, no se ocupa del entorno social, ni de la función política del teatro, pero sí hay un punto didáctico y moral, según la interpretación de Lessing, el que tiene que ver con los dos componentes de la catarsis, la compasión y el temor.

romano lo hace por la compulsión. Es decir, en el primer caso se apela a la conciencia y a la inteligencia del espectador, y en segundo, se alimenta una comunicación meramente instintiva.

3) En el teatro griego, el mito es la historia que se cuenta, y esta se adentra en el imaginario del espectador y, probablemente, permanece en él más allá de la respuesta intelectual inmediata. Aun si se produce la *catarsis*⁵ aristotélica, quedan siempre, al final de la representación (y también de la lectura de dichas obras) preguntas sin respuestas; quedan las imágenes y las palabras de los castigos impuestos por los dioses a los personajes inocentes, y, especialmente, una determinada incitación a participar en un debate existencial y político que la tragedia no ha hecho más que iniciar y perfilar.

En cambio, el teatro romano deja en el imaginario una compulsión feliz, el placer de ver algo bien hecho⁶, es decir, una satisfacción instintiva.

El teatro griego apunta una forma de entender el arte que tiene que ver en primer lugar con un grado de responsabilidad en la cosa pública, pero también dicha actividad artística se abre a las propuestas de convivencia y de respeto, no para postrarse literalmente en una tesis, sino para dar cuenta de sus dificultades, para exponerlas desde una perspectiva realmente humana, con sus claroscuros y sus inseguridades. Es en este contexto donde es pertinente afirmar que el teatro fue, en la Atenas clásica, *paideía* para todo un pueblo en su sentido más hondo.

2.4. El “espejo roto” que refleja a la ciudad

La tragedia no es solo una forma de arte, es, como ya ha quedado tatuado, una institución social de la ciudad, y se sitúa al lado de los organismos políticos y judiciales. Es un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, y más aún, como afirma Vernant, mantiene un arraigo con la realidad social. Tampoco se puede considerar simplemente como un reflejo, ya que “no refleja la realidad, la cuestiona” (2002b: 27).

Porque, en la tragedia, el problema principal es el del hombre enfrentado con su libertad y con su destino; incluso podemos decir que este último es realmente el verdadero personaje. Además de este tema antropológico, la tragedia siempre muestra al hombre ligado a la *polis*, a la vida ciudadana y por eso tiene un eminente sentido político a la vez que pedagógico. Por tanto, su papel político es un hecho que no se puede negar, ya que esta manifestación artística no vive al margen de los acontecimientos de la ciudad.

Dice Pierre Vidal-Naquet que si bien los griegos inventaron la política, también la tragedia, como hecho social total, como género que es a la vez estético, literario, político y religioso. Podría decirse, según Vidal-Naquet, que toda obra trágica es el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber en su doble aspecto. Desde el plano religioso, desarrollando el antagonismo del existir entre el hombre y el Cosmos. Desde el político, explicitando la conflagración subyacente entre el hombre y el poder. Pero también, señala Vidal-Naquet, la relación entre política y tragedia se ha visto de varias maneras en los estudios al respecto.

Una de ellas tiene que ver con la búsqueda de referencias políticas del contexto histórico en las tragedias; otra, con la búsqueda de las ideas políticas de los trágicos

5 Es interesante destacar que García Gual amplía el tradicional sentido de purificación, por el de aclaración.

6 Evidentemente, si se ha conseguido la perfecta estructura, la que pedía Aristóteles en la *Poética*.

relacionadas con su posible adscripción partidista; y la última, la que nos interesa para nuestro fin, con la investigación de las ideas políticas que trasmite la tragedia, lo que nos llevará incluso a definir un concepto de política implícito en la creación artística.

1) La primera manera de relacionar la tragedia con la política tiene que ver con la búsqueda de un sentido de lo inmediato. Lo que Vidal-Naquet aclara como “un pequeño juego que siguen teniendo algunos de sus seguidores: el de descubrir alusiones políticas a las tragedias griegas” (2000: 17). Si indagamos, encontraremos más alusiones de las que pueden percibirse a primera vista, incluso teniendo en cuenta que en la mayoría de la tragedias que conocemos su acción se sitúan fuera de Atenas⁷, muchas veces en lugares al margen del mundo civilizado. Tampoco la Asamblea (la *Ekklesia*) aparece representada directamente en la escena trágica.

Pero no podemos pasar por alto este nivel de investigación que ha llevado a muchos estudiosos horas y horas de indagación, y son múltiples los ensayos que atestiguan este hecho. El propio Vidal-Naquet, aunque de forma crítica ante lo que otros hacen al quedarse absortos en esta perspectiva, ha encontrado múltiples menciones de las cuales solo citaremos algunas. Como, por ejemplo, la que relaciona el final de *La Orestíada*, de Esquilo, con las reformas de Efialtes de 462 a. C., las cuales ponen fin al papel del Areópago, limitando su función a los crímenes de sangre. Hay que recordar que *La Orestíada* se representó en 458 a.C., cuatro años después de esa importante reforma democrática.

Siguiendo con Esquilo, se ha alcanzado a deducir las relaciones de algunos de sus personajes con otros históricos. Así, L. A. Post llega a decir que Eteocles (*Siete contra Tebas*) hace alusión a Pericles (1950: 51). También se ha relacionado a Prometeo con Protágonas (Davison 1949: 66). Bañuls por ejemplo, ve claros indicios de la realidad política del momento, por ello señala que “el elogio encendido a la democrática Argos, tan explícito en *Las suplicantes*, supone un ataque abierto y directo a los sectores conservadores ateniense, filoespartanos, poco amigos del sistema democrático” (1998a: 48).

Siguiendo con este brote de interpretaciones, nos encontramos con que en la obra de Eurípides hay muchas insinuaciones a la situación política, alusiones que son más difíciles de encontrar en Sófocles. Y eso que Sófocles es, de los tres grandes poetas trágicos, el único que fue elegido para llevar a cabo funciones políticas y militares en la democracia ateniense. De todos modos, aunque el propio Vidal-Naquet haya buscado, y encontrado dichas insinuaciones, él mismo las considera bastante superficiales, ya que, según sus conclusiones, la tragedia y la *polis* mantienen una relación mucho más complicada que los datos que puede proporcionar dicha búsqueda. En ello abunda con una metáfora clara y concluyente: si la tragedia es un espejo de la ciudad-Estado, es un “espejo roto”.

2) El segundo apartado de investigación busca el compromiso concreto de los autores, incluso desde su pertenencia partidista. Uno de los estudios de mayor resonancia en esta cuestión es, como afirma Vidal-Naquet, el que realizara Georg Thonson al considerar a Esquilo como un pitagórico convencido. En este sentido, Thonson proporciona una interpretación diferente a la habitual de esta secta, al relacionarla con una visión democrática, perseguidora de armonía social, en vez de

7 De las tragedias que nos han llegado, escritas y representadas para los atenienses, solo cuatro están ambientadas parcial (*Las Euménides*) o completamente (*Edipo en Colono*, *Los Heráclidas* y *Las Suplicantes*) en suelo ateniense.

verla como Pierre Lévêque, es decir, como un grupo de presión político-religioso de carácter conservador. Dejémoslo ahí, como un apunte, porque lo que de verdad nos interesa no son estos datos puntuales, sino las complicadas relaciones entre la tragedia y la *polis* ateniense.

3) Mucho de lo que se ha dicho se aplica a este último punto. En lo que Vidal-Naquet ha profundizado al comparar, como hemos dicho, la tragedia con un “espejo roto”. Y ello lo formula al recordar lo que Angus Bowie (1990) ha denominado filtros trágicos de la historia:

Y cada fragmento remite a la vez a una realidad social y a todas las restantes, mezclando estrechamente los distintos códigos: espaciales, temporales, sociales, económicos. [...] Si los atenienses hubiesen querido un espejo tan directo como fuese posible de la sociedad tal y como la veían, no habrían inventado la tragedia, sino la fotografía o el informativo cinematográfico (Vidal-Naquet 2004: 53).

Adorno también explica este hecho, en su *Teoría estética*, señalando que nada de lo social en arte es inmediato, ni siquiera cuando lo pretenda (1983: 296).

Otra interpretación, ahora freudiana, añade certidumbre sobre lo dicho: la tragedia discute, deforma, renueva, interroga, como hace el sueño con la realidad. Este planteamiento nos lleva a la búsqueda de niveles más profundos, que van más allá del momento histórico en el que fueron representadas y de cuyas inquietudes y problemas intentaban hacer que los ciudadanos tomaran conciencia plena.

Lo bien cierto es que el debate político constituye un componente fundamental. Bañuls asevera esta situación, pero al mismo tiempo subraya que el término “político” tenía en el ámbito cultural griego una referencia distinta a la nuestra y que encierra una realidad más compleja que la que hoy se suele atribuir a dicha expresión (1998a: 38). No lo creemos así, sino que más bien parece que Bañuls toma en consideración la visión política actual desde un punto de vista superficial, como decíamos al principio, el que relaciona una manifestación política con una mera “demostración ideológica”, o como un acto partidista. No, la política hoy es tan compleja como antaño.

No sabemos hasta qué punto estas consideraciones se desenvolvían en Grecia, pero lo que nos importa subrayar es el papel político de la tragedia, un género que, sin proponer alternativas, sí que planteaba conflictos básicos de la vida política; conflictos ficticios, imaginados, para redundar en la realidad y así verla, comprenderla mejor. El sentido trágico converge con el pensamiento de la complejidad de J. Morin (1994: 95), quien toma como objeto la conjunción de conceptos que combaten entre sí, aquellas verdades profundas que son antagonistas unas de otras, y que resultan complementarias sin dejar de ser antagonistas. La complejidad está allí donde no se puede superar una contradicción o una tragedia.

Una ficción espejo (roto) de una realidad donde encontramos sujetos que viven sus propias contradicciones existenciales, con las cuales y desde las cuales experimentan su relación con la sociedad, es decir, su condición política, a veces explicitada verbalmente, a veces solo a través de las conductas o decisiones entre dilemas aparentemente privados. La tragedia aporta una serie de conflictos⁸ que muchas veces tienen que ver con asuntos profundos de la democracia.

8 Martha Nussbaum habla de conflictos prácticos en su conocido libro *La fragilidad del bien*. Véase bibliografía.

Pues bien, desde esta perspectiva, si comparamos los personajes creados por los tres trágicos, veremos que los de Esquilo se hallan más lejos de la individualidad y más cerca de lo genérico. Son corales, ya que detentan principios colectivos y valores y conceptos generales: la desmesura, la impiedad. Eteocles y Polinices en *Siete contra Tebas* encarnan una maldición, la que proviene de Edipo, y una amenaza para el pueblo de Tebas; por ello, el coro de jóvenes tebanas representan el temor y desasosiego que produce al pueblo esa amenaza cada vez más real.

Sófocles, en la medida en que se interesa sobre todo por el individuo, suele sacar a escena individuos fuertemente caracterizados. Pero ello no evita que se indaguen desde el punto de vista general, como hace Hegel con *Antígona*, al ver en esta obra el confrontamiento de dos éticas.

Por el contrario, las tragedias de Eurípides, con un desarrollo mayor y más complejo de la acción dramática, más rica en peripecias, permiten el establecimiento de contrastes, de oposiciones, a través de las cuales la personalidad de los personajes puede alcanzar una individualidad mucho mayor. En realidad, sus personajes son presa de pasiones que les llevan a acciones compulsivas, con cambios de humor y de actitud más o menos bruscos y muchos de ellos inestables, pero tan inestables y cambiantes como inestable y cambiante era la sociedad que le tocó vivir al más moderno de los trágicos.

Por ahí aparece el contenido estricto de la tragedia, ya que, políticamente, no actúa esta directamente sobre la *polis*, sino indirectamente. Actúa, sí, sobre el espectador como individuo, para, a través de él, en su condición de ciudadano, pasar después a una acción posterior en la colectividad,

He ahí el sentido deliberativo que trasmite la tragedia a raíz de los conflictos que expone; un sentido que nada tiene que ver con una negociación de intereses en conflicto, con la que se pretende que una sociedad pueda vivir en paz. No, los trágicos reconocen —es evidente— el conflicto, y no solo lo reconocen, sino que lo hacen básico de su poética y estructura formal, pero siempre abren la posibilidad de intentar superarlo, como la razón que impera al final de *La Orestíada*, y en la reflexión de Edipo (en Colono) tras el diluvio sufrido; o el despertar que surge después del paso de Dionisos (*Las Bacantes*). Que el conflicto continúe, nada tiene que ver con el esfuerzo hecho por superarlo.

3. La comedia y la crítica política

El término comedia nace de *Komos*, cortejo ceremonial que se celebraba en algunas fiestas atenienses. Sobre su origen hay menos discusión que sobre el de la tragedia. Rodríguez Adrados, por ejemplo, subraya que el espíritu *dionisiaco* del que habla Aristóteles entonaba cantos religiosos en honor del dios Dionisos compuestos de partes serias y de partes burlonas en sentido amplio; a partir de esta médula doble, debió surgir, por un lado, la tragedia (por acentuación y predominio de la parte seria) y por otro, la comedia (cuando el elemento burlón fue el que se impuso).

En efecto, los inicios de la comedia hay que buscarlos en el contenido sacro de algunas manifestaciones celebrativas (procesiones dionisiacas, procesiones fálicas campesinas llamadas *Lenees*...) y en la tradición ambulante de algunas farsas populares, las *fliacis*. De todos modos, este asunto interesa menos que en la tragedia, ya que la manifestación más evidente de la comedia consolidada tiene un cariz claramente político.

Es el primer periodo en el que se habla de una “comedia ática clásica”, con la

característica de la sátira *ad personam*, donde el autor se burla de sus coetáneos famosos, fustiga las costumbres de la época, y, sobre todo, hace sátira política (Pandolfi 2001: 23). Y este es el tema que más nos interesa, ya que no cabe la menor duda de que la comedia de corte aristofanesca se plasma desde una voluntad política, y se divisa en ella una toma de partido, una intención satírica evidente, a raíz del pensamiento del propio autor, apegado a veces a las interrogaciones propias de algunos filósofos (Sócrates) o a autores de tragedias (Eurípides). La comedia es un ataque, una burla a unos personajes identificables y a una sociedad determinada; aunque no solo eso, también hay un punto de utopía, como el que encontramos en obras como *Las aves* o *Lisístrata*.

Y si Esquilo defiende a ultranza la democracia, lo mismo que los otros dos trágicos conocidos, aunque estos de una manera más subterránea, Aristófanes plantea claramente una crítica a dicha democracia. Una diatriba que se encarna como parte integral de la propia esencia de la democracia. Tenemos aquí, pues, otro tono conflictivo del teatro griego. Pero hay que volver a puntualizar: dicha postura no es una negación, como muchos estudios han señalado, del régimen democrático, sino una toma de postura crítica ante las deficiencias y desviaciones del mismo. Ahí está el tema de la guerra, que tanto obsesionó a Aristófanes. A raíz de la visión del comediógrafo, descubrimos que dicha guerra, siempre presente en sus obras, no es solo una cuestión de conflicto cruento, sino también un espacio donde el poder democrático se autoconcede del derecho de no actuar democráticamente en otros lugares, basándose en argumentos emocionales.

Los personajes de la comedia aristofanesca son creados por la imaginación del poeta, pero también aparecen personajes históricos, y otros vivos en ese momento —en dichas obras se forjan incluso, como se ha dicho, personajes de su entorno—, además de dioses divertidos que suelen intervenir en la trama libremente inventada, dentro del esquema general del triunfo del héroe sobre una situación opresiva. El coro, por su parte, pertenece a las mismas categorías: pueden ser, por ejemplo, miembros de los tribunales atenienses (*Las avispas*). Pero también puede tratarse de animales: aves, ranas, etc. La fantasía, en fin, no tiene límites, porque hasta las nubes pueden hacer el papel coral.

Este tipo de comedia se refiere, ante todo, a la vida de la ciudad. Sin embargo la posición de Aristófanes nunca fue fácil, un hecho que revela la confluencia entre teatro y realidad política del momento. Realidad tratada no de forma pasajera o circunstancial, porque, de lo contrario, los textos de Aristófanes hubieran quedado en un eslabón perdido, sino desde la propuesta general de debatir una realidad política del momento y de otros momentos que tengan que ver con una vida democrática.

No puede pasar desapercibido el hecho de que Aristófanes, por su férrea crítica a la democracia real de su época, haya sido considerado, frecuentemente, como conservador y regresivo. Pero estas interpretaciones suelen olvidar las circunstancias. Y sus circunstancias estaban inscritas en una Atenas en la que ya se deja sentir con fuerza la Guerra del Peloponeso y el descrédito de la política que ello produjo, y también a la propia democracia⁹.

En este sentido, la figura de Aristófanes nos sirve para rememorar el papel crítico

9 Este aspecto queda perfectamente reflejado por Tucídides, sobre todo en el libro III de su *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Véase bibliografía.

frente a los abusos de poder, y, en última instancia, frente a las perversiones de la democracia. No serían otra cosa sus cómicas fantasías contra la guerra (*Lisístrata*), contra la corrupción de la democracia (*Las aves*), o a favor de la igualdad (*Asamblea de mujeres*)... Pero también, en sus obras, está en duda el funcionamiento cotidiano de dicha democracia, por ello uno de los problemas denunciados es el modo de proceder de las Asambleas y la decisión de los jurados, llegando incluso a producirse la participación de la vida democrática en función del salario, y, por extensión, del soborno. También en ese periodo, según Aristófanes, era habitual que los jurados recibieran dinero de las partes, con todo lo que ello supone, ya que en sus manos estaba la declaración de culpabilidad o inocencia. Muchas veces, como se percibe en sus obras, los jurados eran arrastrados por lo demagogos.

Aristófanes, en fin, nos da pie a hablar de la crítica de la democracia como parte inseparable de la misma. La democracia necesita de críticos, y los críticos, de la democracia.

No se debiera, como nos recuerda Monleón, obviar dos equivocaciones comunes: tan errónea es la magnificación de toda semántica de la democracia, sin analizar la concreción de cada caso, como la magnificación de sus errores, en lugar de corregirlos (2002c: 175).

Y este último aspecto es fundamental en nuestro planteamiento, porque, ante las carencias de la democracia, son muchos quienes llegan a hacer del derecho de la crítica un valor absoluto, sin plantearse las responsabilidades de su ejercicio. El propio Aristófanes también traspasa esta línea, en especial cuando trata a Sócrates y a Eurípides como corruptores de la sociedad y enemigos del orden. Por tanto, siempre habrá que estar atentos, y ser capaces de “criticar a los críticos”, para admirar y elogiar su actitud, pero también para descubrir algunas convicciones antidemocráticas.

Entre otras cosas, porque, por muy deficitaria que fuera la democracia griega (las desigualdades, los esclavos, el trato a las mujeres...), muchos de sus principios no solo siguen siendo válidos, sino también su supremacía moral con respecto a muchos de los sistemas políticos de su alrededor y otros que vendrían años después.

De todos modos, habría que concluir, siguiendo a Monleón (2002c: 182-183), con cuatro reflexiones concretas:

1) La inmersión de Aristófanes en la realidad política de su época, y, en consecuencia, la toma de partido frente a lo que, a su juicio, son las perversiones del sistema. No aborda simplemente un inventario de problemas para denunciarlos con ánimo cómico, hay un discurso global, un pensamiento, un propósito para referirse a cosas y personas concretas.

2) El carácter “popular” de su teatro, es decir, su condición realmente democrática, ya que está hablando de problemas que atañen a la vida social de Atenas. Y al no contar con mitos como las tragedias, el comediógrafo tiene que inventar, imaginar las fábulas.

3) La profunda relación entre la poética de Aristófanes y el sentido de la fiesta, muy acorde a los orígenes de la comedia. Ante dicho asunto cabe tener en cuenta que el concepto de “fiesta” fue banalizándose con el tiempo, o adquiriendo otro sentido, asimilándolo por ejemplo a las fiestas religiosas. En cambio, las fiestas populares, una celebración ligada a las cosechas y las estaciones, se convierte en una tradición condenada y declarada peligrosa o irrelevante. No se trata de folklore ni de populismo, ya que el teatro de corte aristofánico se sumerge en un espíritu crítico e irónico dentro

de una poética regida por la libertad y la alegría de la “fiesta”. Un camino que será cerrado por la comedia de Menandro, más pegada a los equívocos divertidos que a la diatriba política.

4) La crítica aristofánica no propone nunca soluciones concretas. Sus comedias solo ponen de manifiesto los vicios sociales y la perversiones que se producen en la democracia. Hay en sus obras escarnios evidentes, como el señalado a la guerra, pero también Aristófanes crea espacios de ambigüedad, de creación ultrarreal, que los espectadores deben interpretar.

En resumen, rememorando las obras de Aristófanes, no nos situamos en ellas ante una crítica abstracta de la democracia, sino de una democracia específica, afectada por referencias concretas.

4. A modo de conclusión

Como conclusión podemos ya decir que lo que de verdad importa en el teatro griego son las preguntas que llevan al hombre a pensar, a tomar consciencia sobre situaciones planteadas, sobre conflictos ficticios, pero que son, como se ha dicho, arquetipos de lo que acontece en la ciudad.

Y ello es así porque el poder de la imaginación del teatro griego nada tiene que ver con la fantasía, en el sentido que da Stanislavski (1981) a este término. Ya que, para el autor ruso, fantasear es crear un mundo confortable en oposición a la realidad. Sin embargo, la imaginación, o función principal del arte, interpreta la realidad sabiendo que dicha realidad no termina en la realidad cotidiana. A causa de ello, si la apuesta por la fantasía consiste en inventar lo contrario de la vida cotidiana, a través de la imaginación se crea una ficción para interrogar a la realidad; para conjeturar un espacio diferente con el objetivo de ver mejor esa realidad. El imaginario, por tanto, investiga, al contrario que la actitud fantástica, ya que el fin de esta no es analizar, sino construir simplemente una estructura para escapar de la realidad.

Por el contrario, mediante la imaginación, la tragedia nos enseña dos habilidades básicas: el diálogo y la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Así, las propias personas, como las víctimas de *Las Troyanas*, dejan de ser estadísticas o fantasmas de la demagogia para convertirse en seres de carne y hueso. La tragedia les permite ser algo a todos, ya que ningún personaje puede verse reducido a esa especie de codificación —los africanos, los afganos, los palestinos, los sin papeles, los desaparecidos...— que ha permitido, según las épocas y lugares, borrar de la existencia a miles o millones de seres, directa o indirectamente. La tragedia busca, en fin, romper con el castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

Y si a ello añadimos que la comedia aristofánica nos permite debatir y criticar la realidad política, podemos, pues, concluir a partir de todo lo visto, vivido y pensado, que el teatro griego es un documento excepcional, un buen ejemplo del estudio del impacto que puede producir el hecho artístico sobre la vida cívica y de la imbricación de la creación literaria y la institución política.

Así, pues, en los mismos orígenes del teatro occidental, es decir, en la tragedia y en la comedia griegas, el debate político constituye un componente fundamental. Porque ir a presenciar una obra de teatro no se entendía en la Atenas clásica como “una experiencia estética” (seguimos con la metáfora), si eso significaba una experiencia independiente del interés cívico y político. El arte es la facultad humana de transformar

la realidad, de imaginar los conflictos de la realidad –el teatro puede ser un ciclón de experimentos– para llegar antes que el destino. Al fin y al cabo, si las obras trágicas exploran las contradicciones de la vida personal y social, lo hacen para preguntarse por su superación.

El teatro griego, en fin, investiga, interroga, a través de un espejo roto o de una farsa, y nos enseña que hacer arte no es solo hacer las cosas más bellas, sino decir más cosas y decir *más* las cosas, que es a lo que debiera aspirar todo acto creador.

Bibliografía

- Adorno, T. W. 1983. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Aristófanes 2010. *Obras completas*. Gredos: Madrid.
- Aristóteles 1999. *Poética*. Traducción e introducción: Argimiro Martín. Valencia: Tilde.
- Aristóteles 2002. *Poética*. Prólogo y traducción: Antonio López Eire. Epílogo: James J. Murphy. Madrid: Ediciones Istmo.
- Aristóteles 2004. *Poética*. Traducción e introducción: Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial.
- Bañuls Oller, J. V. 1996. "Paideia aristocrática y paideia democrática". *Quadern de Filologia*. Facultat de Filologia, Universitat de València, vol. II: 7-21.
- Bañuls Oller, J. V. 1998a. "Tragedia griega y compromiso político", en Andresen, K., Bañuls, J.V. y De Martino F. (eds.) *El teatro, una política*. Valencia-Bari: Levante Editori-Bari.
- Bañuls Oller, J. V. 1998b. "La tragedia de Sófocles", en Andresen, K. y Bañuls, J.V. (eds.) *Sófocles y Brecht (Tal Show)*, de Walter Jens. Colección Teatro Siglo XX. Valencia: Universitat de València.
- Bowie, A. 1990. "The Death of Priam: Allegory and History in the Aeneid". *CQ*, Vol: 40: 470-81
- Davison, J. A. 1949. "The Date of the Prometheus". *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*. Vol. 80: 66-93.
- Dover, K. J. 1972. *Aristophanic comedy*. Londres: Batsford Ltd.
- Esquilo. 2006. *Tragedias*. Introducción: Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos.
- Eurípides. 2010. *Obras completas*. Madrid: Gredos.
- Freud, S. 1973. *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Gual, C. 2003. "Teatro clásico y educación ciudadana en la Atenas clásica". Pp. 3-19, en J. Conill y D. Crocker, *Republicanism y educación cívica, ¿Más allá del liberalismo?* Granada: Comares.
- Herreras, E. 2010. *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iriarte, A. 1996. *Democracia y tragedia; la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- Jaspers, K. 1996. *Lo trágico, El lenguaje*. Málaga: Ágora.
- Lesky, A. 1968. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- López Leire, A. 2002. "La comedia de Aristófanes". Pp.199-220, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (ed.): *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, La Tarasca, Burgos.
- Macgowan, K., Melnitz, W.- 1961. *La escena viviente*. Buenos Aires: Eudeba.
- Meier, C. 1991. *De la tragédie grecque comme art politique*. París: Les Belles Lettres.
- Monleón, J. 1989. "Un teatro político". Pp. 144-152, en Monleón, J. (ed.) *Tragedia griega y democracia*, Colección Festival de teatro Clásico de Mérida.
- Monleón, J. 2001. "Cultura democrática y teatro público". Pp. 105-131, en Monleón, J. (ed.) *Teatro y democracia*,

Asociación de Autores de Teatro, Madrid.

Monleón, J. 2002a. "Sobre la tragedia griega". Pp. 17-38, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (ed.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, Burgos: La Tarasca.

Monleón, J. 2002b. "El valor de los mitos clásicos en las sociedades contemporáneas". Pp. 55-68, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (eds.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, Burgos: La Tarasca.

Monleón, J. 2002c. "Aristófanes: la crítica de la democracia como parte inseparable de la misma". Pp. 165-184, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (eds.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, Burgos: La Tarasca.

Monleón, J. 2003. *Desde el Mediterráneo: humanismo y barbarie*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Morin, E. 1994. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Nietzsche, F. 2005. *El nacimiento de la tragedia. El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisiaca del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

Nussbaum, M. 2004. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Pandolfi, V. 2001. *Història del teatre*. Vol. I. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Pianacci, R. 2007. "Rito, Mito y Tragedia, Las Antígonas americanas", en José Monleón y Nel Diago (editores), *Teatro, memoria e historia*, Valencia: Universitat de València.

Pickard-Cambridge, A. W. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford University Press.

Post, L.A. 1950. "The Seven Agains Thebes as Propaganda for Pericles", *CW* 44. 49-52.

Rodríguez Adrados, F. 1972. *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona: Planeta.

Rodríguez Adrados, F. (1998) *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza.

Romilly, J. de. 1982. *Les temps dans la tragédie grecque*. París: Les Belles Lettres.

Sófocles. 2010. *Obras completas*. Madrid: Gredos.

Stanislavski, C. 1981. *El actor de prepara*. México: Diana.

Tucidides. 2003. *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros III-IV*. Madrid: Gredos.

Vidal-Naquet, P. 1988. *Edipe et ses mythes*. Bruxelles: Complexe.

Vidal-Naquet, P. 1992. *La democracia griega: una nueva visión*. Madrid: Akal.

Vidal-Naquet, P. 2000. *Tragedia Griega y política*. Archipiélago, n° 42: 15-29.

Vidal-Naquet, P. 2002a. "Caza y sacrificio en *La Orestíada* de Esquilo". Pp. 137-163, en Vernant, J. P. y

Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V. Barcelona: Paidós.

Vidal-Naquet, P. 2002b. "Esquilo, el pasado y el presente". Pp. 87-108, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V. Barcelona: Paidós.

Vidal-Naquet, P. 2004. *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*, Abada Editores, Madrid.

Vernant, J. P. 1972, *Mythe et tragédie*. París: Maspero.

Vernant, J. P. 2001. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.

Vernant, J. P. 2002a. *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vernant, J. P. 2002b. "El momento histórico de la tragedia en Grecia. Algunos condicionantes sociales y psicológicos". Pp. 17-22, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V. Barcelona: Paidós.

Vernant, J. P. 2002c. "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega". Pp. 23-44, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V. Barcelona: Paidós.

Vernant, J. P. 2003. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

seyta.org/laocoonte